

Ana Rita Figueira

anaritafigueira@campus.ul.pt

Centro de Estudos Clássicos

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Alameda da Universidade

1600-214

*Estado da Arte e Contributos da Teoria Literária para o Estudo dos Vasos
Gregos de Figuras*

*State of Art and Contributions from Literary Theory to Greek Figured Pottery
Research*

Resumo

O vaso grego de figuras constitui um testemunho de existência humana e do seu imaginário, vinculando-se à História mediante as histórias que reinventa. O estudo das imagens relacionáveis com o teatro constitui uma área hoje dominante, com duas abordagens distintas, nomeadamente a iconocêntrica, que compreende o vaso como sistema semiótico e a filodramática, que comenta a imagem da perspectiva do observador, procurando nexos com o texto dramático. Este artigo revê aquela bibliografia crítica em traços gerais e menciona problemas fundamentais. Notam-se realidades diferenciadas manifestadas pelos vasos de figuras de produção ateniense, durante os séculos VI e V a. C., por oposição à pintura italiota do século IV a.C., com a finalidade de apontar a pluralidade de modos de questionar a imagem e a espécie de teatro que potencialmente evoca. Esta presença, que não é completamente consciente, é, por isso mesmo, um observatório da liberdade expressiva do artista. Noções da teoria literária, por exemplo, ‘autoria’ e ‘narrativa’, mostram-se relevantes para uma melhor definição desta problemática, que resulta mais bem definida quando o vaso é questionado como objeto de consumo inserido na sociedade, o que o revela como canal portátil de comunicação.

Palavras-chave: Vasos gregos e Teoria da Literatura. Imagem de Teatro.

Abstract

The Greek figured vase constitutes a testimony of human existence and imagination that is bound to History through reinvention of stories. The study of theatre related images is today a dominant area with two major distinctive approaches, namely the iconocentric, that views the vase as a semiotic system, and the philodramatic, that envisages the image from the perspective of the observer, while also trying to establish a connection with a dramatic text. This article revises fundamental scholarship on the subject, and highlights some of the major problems that arise from it. Also worth mentioning are some of the major differences imposed by Athenian vases in VI and V

BC, as opposed to the itaiot vase painting in IV BC, with the purpose of pointing out the different manners of enquiring the image and the kind of theatre it potentially evokes. This presence is not totally conscious and therefore constitutes an observatory to the artist's expressive liberty. This can be explained through the notions of 'authorship' and 'narrative', borrowed from the theory of literature, in order to show how the vase is a consumer's object that stands out as a portable channel of communication within society.

Keywords: Greek Pottery and Theory of Literature. Image of Theatre

Introdução

O vaso de figuras manifesta uma dimensão iconográfica da memória, que se define como sentir comum complementar e permutável. Individualiza-se como testemunho de saber e de lembrança, pertencendo, por isso à dimensão da História que se ocupa do imaginário.

Como objecto, o vaso de figuras mostra uma articulação triádica, que convoca a abordagem pluridisciplinar. A primeira é o facto de ser um utensílio¹ central em numerosas ocasiões, entre outras, funerais, casamentos ou banquetes². A segunda manifesta-se na produção local³, com data aproximada, e na concepção por pessoas cuja identidade não é totalmente desconhecida⁴ e a terceira é o vínculo comercial, que leva a imagem quase a toda a parte⁵, definindo-lhe contornos propagandísticos, para utilizar a acepção etimológica da palavra, isto é, difundindo a imagem, sem todavia a ligar à intenção política⁶ que hoje distingue aquele termo. Os nexos políticos estão, porém, presentes em grande parte dos vasos, não só durante a tirania, mas também durante a consolidação do período democrático, não como 'emblemas' dos tiranos, mas possivelmente utilizadas por políticos para glorificar e justificar acontecimentos cívicos

Agradeço aos revisores anónimos, cujos comentários e sugestões beneficiaram a versão final deste estudo. Esta investigação teve início com o apoio financeiro da Universidade de Lisboa (BAD2015) e foi concluída no âmbito da Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/129577/2017, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

¹ Sparkes, 1994, 61.

² Taplin, 2007,43-6; Rocha Pereira, 2016, 96, 421, 424.

³ Robertson, 1981, 5.

⁴ Para o século VI e V a. C., entre outros, Beazley, 1964. Padgett (Ed.), 2017, 85-106,144-188. Puig, 2007, 27-50. Para o fim do século V a.C. e século IV a.C., Trendall, 1989, 56-254.

⁵ Revermann, 2010, 82-83.

⁶ Boardman, 2001, 208.

e reinventadas por pintores como mensagens cívicas⁷. São exemplos⁸, o nascimento de Erictônio, a iconografia de Deméter a entregar espigas a Triptólemo, os feitos de Teseu ou a iconografia de Hércules, em particular as imagens que o mostram junto a Atena, ou ainda o *krater* François, onde o palácio representado alude aos esponsais de Peleu e Tétis, evocando a tirania⁹. A iconografia de Aquiles e Ájax a jogar um jogo de tabuleiro¹⁰ é outro exemplo que sugere um nexos com a política, permanecendo a imagem um espaço de alusões¹¹, em que por um lado se notam semelhanças com aquela dimensão da vida e, por outro lado não se podem desligar da imaginação, como indica a ausência de referências explícitas, por exemplo à democracia ou à perda da cidade para os Persas¹².

Os contadores de histórias, por serem itinerantes, têm um papel fundamental naquela propagação. A transmissão oral do mito¹³, definida em múltiplas actualizações discursivas¹⁴ na língua verbal oral, expressa um sentir comum que dá a ver mentalmente atitudes e experiências humanas, transmitindo, preservando e estimulando comportamentos. A aprendizagem¹⁵ formal das histórias aconteceria sobretudo mediante a poesia¹⁶, e, mais informalmente, em família¹⁷. Funcionaria em ambos os casos como referência comum para a vida empírica, contribuindo também para a

⁷ Boardman, 2001, 208. Rocha Pereira, 2012, 149. A representação emblemática pode representar conceitos, Sourvinou-Inwood, 1987, 131-153.

⁸ As imagens mencionadas ao longo deste texto podem, na sua maioria, ser consultadas no segundo tomo de cada volume do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), publicado entre 1981 e 1997 e em <http://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/collection/johnbeazley.htm>. O *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA, 1922) inclui grande parte da cerâmica de figuras proveniente de diversas colecções oriundas de vinte e quatro países (<http://www.cvaonline.org/cva/>). A terminologia dos vasos orienta-se por Boardman, 2001. Na bibliografia o LIMC é citado abreviadamente, porque não se fez referência aos autores dos artigos.

⁹ Rocha Pereira 2016, 26-27.

¹⁰ LIMC 391-392; 394-395; 397-399; 402-405; 408; 410-411; Boardman, 1978, 11-25 menciona a coincidência deste tema com o segundo regresso de Pisístrato a Atenas.

¹¹ Lissarrague et Schnapp, 1981, 284.

¹² Rocha Pereira 2012, 66.

¹³ O papel do contador de histórias itinerante é decisivo para a propagação de versões do mito, que também era transmitido mediante a poesia, como se pode comprovar, entre outros, em Shapiro 1994; Ferreira 2013, 9-183; Jesus, 2017. Relativamente a fontes antigas, entre outros, Platão, *A República*, 373a.

¹⁴ A acepção de mito (*mythos*) como ‘discurso’ está atestada desde os Poemas Homéricos (Liddell-Scott-Jones, 1996), sugerindo utilizações concretas do instrumento ‘língua’, onde se incluem pronúncia, ritmo, acentuação e expressões.

¹⁵ A repetição do mito pressupõe aprendizagem, motivando a sua compreensão como ‘questão de língua’, mais propriamente de ‘discurso despolitizado’ (Barthes 2010, 107-145), isto é, como instrumento subordinado a um conjunto de regras e de elementos, que viabilizam a comunicação e que se aprendem porque descrevem comportamentos regulares, manifestados em múltiplas utilizações concretas por cada indivíduo.

¹⁶ Para a ‘idade lírica’, Jesus 2017, 133-171 (Baqúlides); Ferreira 2013, 15-49. 115-172 (Homero e Simónides, respectivamente). Para o século IV a.C., Rocha Pereira 2012, 449-498.

¹⁷ Woodford 1993.

dinâmica entre texto e imagem, na qual a éfrase tem um papel central, sendo um exercício basilar entre os autores gregos¹⁸, desde Homero, como se pode ler, por exemplo, em Squire, que também retoma, à semelhança de Giuliani, as relações linguísticas e iconográficas em face do tempo debatidas por Lessing¹⁹.

A relação entre texto e imagem está, no entanto, vinculada à História. Nos séculos VI e V a. C., Atenas foi muito activa na produção e na exportação de vasos de figuras, dinâmica que se alterou no século IV a.C., em consequência do declínio político de Atenas e do domínio etrusco no Sul de Itália. Em virtude destes acontecimentos, Atenas procurou outros mercados, o que exigiu repensar estilos e temas, por isso, a produção ateniense do século IV a.C. representa uma fonte central para o estudo da construção identitária dos novos mercados, entre os quais estão a Espanha, o Norte de África e a Rússia, que não se interessaram pelo teatro grego. Consequentemente, esta produção não é particularmente relevante para o estudo da relação entre imagem e teatro, tal com é abordada pelos iconocêntricos e pelos filodramáticos.

Diferentemente o Sul de Itália e a Sicília, no século IV a.C. distingue-se, pela produção local de vasos de figuras, maioritariamente para consumo interno. Este nicho geográfico é, ao invés daqueles, apreciador do teatro grego. A pintura italiota, como é habitualmente designada, representa, portanto, uma importante fonte para o estudo da recepção do teatro grego²⁰ e, como tal, para a determinação do imaginário daquelas populações.

Em face daquelas alterações de mercado, o investigador que pretende estudar imagens relacionáveis com o teatro depara-se com problemas distintos, que exigem metodologias também distintas. Os séculos VI e V a.C. possibilitam o estudo iconográfico da formação e da vida da tragédia ática, sendo o século V ainda muito relevante para uma melhor compreensão da intuição da retórica na comunicação, podendo comparar-se com a sua expressão iconográfica, uma vez que neste período o corpo está no centro da representação.

O século IV, no Sul de Itália e na Sicília, manifesta duas situações distintas: a primeira diz respeito à figuração de pendor cómico, interessando particularmente à datação, porque a comédia gera-se unicamente na paródia a algo conhecido. A segunda relaciona-se com a tragédia, adequando-se por um lado a possíveis nexos com tragédias

¹⁸ Textos e imagens podem ser consultados em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

¹⁹ Squire 2009, 90-196, 241-248; Giuliani (2003) 2013, 3-18.

²⁰ Relativamente a Portugal, Leão 2007, 21-27.

representadas ou conhecidas naquelas regiões, porque a opção por reapresentar as personagens principais de tragédias, acompanhadas de algumas secundárias e de um narrador, por exemplo, as torna semelhantes a um *poster* e, portanto, evidencia-se como testemunho de uma realidade cénica idealizada, uma vez que as representações do palco são raras e os elementos cenográficos são idealizados²¹.

Outro aspecto diferenciador desta pintura é a sua utilização como oferenda fúnebre, ainda que alguma possa ter sido utilizada antes no *symposium*²². Na Apúlia, durante a segunda metade do século IV a.C., distinguem-se particularmente como *postais de consolação*. São, por isso considerados representativos da retórica pictórica da consolação (“a pictorial consolation rhetoric”)²³, em que o exemplo mais saliente seja talvez a iconografia de Níobe²⁴.

Aquelas fontes iconográficas veiculam, pelos motivos apontados, elementos decisivos para a revisão de noções habitualmente ligadas à teoria da literatura, como são a noção de ‘autor’ e de ‘narrativa’. Neste sentido, os vectores de análise que se apontam visam notar a realidade plural, que no espaço físico do vaso se pode considerar narrativa.

A relevância da matéria tratada, particularmente por ser uma temática pouco frequente na investigação portuguesa- que tem preferido o estudo de colecções²⁵, a análise estilística²⁶ ou o comércio²⁷- motivou a opção de apresentar um estado da arte, dentro do multifacetado arco cronológico entre o século VI a.C. e o século IV a.C., com o objectivo imediato de apontar aquela diversidade. Neste sentido, este estudo privilegia um recorte, necessariamente selectivo e, como tal, subjectivo, orientando-se pela preocupação central de apontar as duas abordagens predominantes e obras consagradas, onde o leitor poderá consultar numerosos exemplos- em que se equacionam os principais problemas com que se debate o investigador da imagem vascular relacionável com o teatro. Interessa ainda ao presente estudo apontar aspectos mais diferenciadores das fronteiras cronológicas e geográficas definidas. Aquelas abordagens distribuem-se

²¹ Trendall 1989, 12-13.

²² Taplin 2007, 44.

²³ Keuls (1978)1997, 153.

²⁴ LIMC 10-13,16-19.

²⁵ Morais 2007, 49-60. Centeno et Morais, 2015.

²⁶ Por exemplo, Rocha Pereira 1967, 200, 2010.

²⁷ Morais 2005; Ferreira 2007, 33-48.

em dois grandes grupos, respectivamente, o iconocêntrico e o filodramático²⁸, cujas raízes estão no século XIX²⁹. O primeiro considera que os vasos evidenciam uma linguagem própria e defende a impossibilidade de prova directa da relação de um texto com uma imagem. A Escola franco-suiça conhecida por Paris-Lausanne³⁰ foi pioneira ao aliar a Antropologia e a Linguística Estrutural ao estudo da imagem, tendo produzido a obra seminal conhecida por *La Cité des Images: Religion et Société en Grèce Ancienne*, onde se procura notar toda a informação que a imagem mostra, conferindo-lhe autonomia. O segundo pressupõe a existência de um texto por detrás de cada imagem, ainda que aquela presença se manifeste unicamente ‘informativa’³¹. No fim deste artigo, o leitor encontrará uma extensa bibliografia, onde poderá aprofundar, em termos teóricos e práticos, a temática que se segue.

A Imagem Relacionável com o Teatro: Estado da Arte

No século XX, John Beazley, que foi Professor em Oxford, é considerado iniciador no estudo dos vasos de produção ática, nas variantes de figuras negras e de figuras vermelhas, tendo mapeado milhares de ceramistas e pintores, associando as pinturas a artistas, onde se incluem oficinas e grupos de pintores especializados em temas. Beazley não se ocupou da relação com o teatro, mas a sua inclusão neste apontamento justifica-se pela importância que as suas listas representam para qualquer abordagem. A. Dale Trendall, contemporâneo de Beazley, obtém resultados semelhantes, interessando-se pela pintura vascular pintura italiota do século entre o fim do século V a.C. e o IV a.C. Estuda vasos de figuras vermelhas produzidos pelos colonizadores gregos na Apúlia e na Lucânia a partir de 440 a.C. e no século IV a. C. na Campânia e em Pesto, tendo compilado e organizado cronologicamente e geograficamente cerca de vinte mil exemplares, constituindo o mais completo *corpus* até hoje para aquele período e regiões³².

²⁸ A terminologia é uma proposta de Taplin 2007, 22-26.

²⁹ Panofka 1829, 1850. Furtwängler defende a existência de um arquétipo, do qual existiriam múltiplas variantes, sendo que a pintura dos vasos seria uma cópia de modelos preponderantes. Robert 1881 estuda possíveis relações entre o drama ático e a pintura vascular, partindo da premissa de que a imagem se fundamenta num texto, ou seja não vê na imagem uma expressão autónoma.

³⁰ Apesar da associação, estas Escolas não são idênticas. Paris é herdeira de Vernant, distinguindo-se pela centralidade da componente social, ao passo que Lausanne se diferencia pela dimensão semiológica que norteia a sua abordagem.

³¹ A expressão é de Taplin 2007, 25.

³² Trendall 1989, 7. A cronologia (269-271) apresentada articula datas, acontecimentos históricos, temas e pintores. Muito útil é também a bibliografia organizada por temas (273-276) e os índices organizados por regiões e temas (284-287).

Jean-Marc Moret é precursor da análise iconocêntrica. Na obra seminal de pendor arqueológico intitulada *L'Ilioupersis dans la céramique italote: Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, 2 vols., Genève: Institut Suisse de Rome, o autor analisa a iconografia de mitos, privilegiando a temática de Tróia e examina o posicionamento da imagem em relação à tragédia, em particular à obra de Eurípides, concluindo que a tragédia não representa uma influência directa na construção da imagem italiota³³.

Anthony Snodgrass (1993) posiciona-se na perspectiva de Moret, mas ocupa-se do período arcaico, estudando Homero e a arte, nomeadamente investiga a narrativa da imagem, que articula com outros suportes, nomeadamente a tapeçaria. O autor conclui que os artistas arcaicos não se orientavam pelos textos de Homero, mas utilizavam-nos como fonte de conceitos (guerra, violência). Jocelyn P. Small, que também adopta o ponto de vista iconocêntrico, ocupa-se da construção da narrativa mediante imagens e examina oposições entre representações literárias e iconográficas do mito, em geral, desde o período arcaico até ao período romano, concluindo, à semelhança de Snodgrass e Moret que se trata de realidades separadas, onde a noção de 'original' não faz sentido.

No que diz respeito a referências metodológicas de pendor arqueológico, Denoyelle e Iozzo³⁴ publicam em 2009 a obra intitulada *La Céramique Grecque dl'Italie Méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VII^e au III^e siècle av.J-C*, Paris, Picard, em que é dado à imagem um papel central, que se reflecte no inquérito pictórico com que os autores iniciam a obra, apelando ao acto de ver, sem o apoio do comentário. A obra distingue-se por um lado como referência para o funcionamento do discurso iconográfico, e, por outro lado, como fonte para a religião na Magna Grécia, constituindo ainda um importante instrumento de trabalho pela documentação incluída anexo, onde figuram mapas, bibliografia, um glossário, oficinas, cronologias e formas).

Uma das principais objecções que a análise iconocêntrica coloca à imagem relacionável com o teatro é o facto de serem significativas as cenas que evocam muito provavelmente inovações dos tragediógrafos, como, por exemplo, Medeia a fugir no carro do Sol (Eurípides) ou Clitemenestra a acordar as Erínias (Ésquilo), todavia as

³³ Moret 1975, 262-263.

³⁴ A revisão feita a esta obra por Jean Moret (2009) foi de extrema utilidade, na impossibilidade de a consultar presencialmente.

restantes tornam muito difícil a determinação de um elo inequívoco, que os filodramáticos, por oposição aos iconocêntricos, procuram apontar, opondo-se a este grupo.

Representam, entre outros, a perspectiva filodramática, hoje dominante, Louis Séchan, Trendall e Webster, Todisco, Taplin e Giuliani³⁵. Esta abordagem pressupõe a existência de uma tragédia por detrás da imagem mostrada no vaso de figuras, procurando naquelas indicadores de tragédias perdidas. Presentemente, o foco desta análise incide sobre o espectador³⁶ e mostra cautela quanto a relações de dependência, mas continua a pressupor a existência de um texto por detrás da imagem.

Neste sentido, Taplin propõe a identificação de ‘sinais de teatralidade’ (*signals of theatricality*)³⁷, que denunciariam um elo com a *performance* da tragédia. Pretende assim definir uma ligação a uma tragédia, em concreto, postulando um conhecimento implícito da mesma na imagem. A análise do estudioso pressupõe que algumas versões das histórias mitológicas foram inventadas pelos tragediógrafos, ao passo que a compreensão dos vasos gregos em Itália estaria dependente do conhecimento das representações das tragédias no século IV a. C. Com esta premissa, a pergunta orientadora de Taplin é a seguinte: “O facto de se ter visto o espectáculo enriquece a apreciação da pintura?”³⁸.

Aquela posição mereceu a contestação de um grupo de investigadores italianos, que, em 2011, formou um seminário itinerante, designado *Pots & Plays*³⁹, em homenagem à obra de Taplin. Em 2015, o grupo publicou uma colectânea de artigos⁴⁰ editada por Giulia Bordignon, onde o estudioso reafirma a sua perspectiva. Esta obra questiona os critérios e os ‘sinais’ propostos por Taplin, porque o grupo italiano entende que a imagem relacionável com o teatro exige na sua abordagem a determinação de uma ‘constelação de indícios’⁴¹, diferentemente de produzir uma ‘prova’ da relação com um

³⁵ O autor desenvolve a sua análise a partir da noção de ‘imagem mitológica’ e define um esboço histórico das opções que os artistas tomaram para criar uma narrativa verbal ou uma narrativa visual (Giuliani (2003) 2014

³⁶ Carpenter 2005; Taplin 2007. A inscrição, que também é uma imagem, apela ao espectador, sendo relevante para a definição de outras semânticas. Estudam a dimensão linguística verbal da imagem, por exemplo, Steiner 2005; Stansbury O’Donnell 2005.

³⁷ Taplin 2007, 37-43.

³⁸ Taplin 2015, 11.

³⁹ Taplin 2007.

⁴⁰ Bordignon 2015.

⁴¹ Bordignon 2015, 54.

texto em concreto. O grupo italiano considera que a versão trágica de um mito é independente e constitui por si própria um mito, integrando-se no imaginário colectivo como uma versão autónoma, diferindo, por isso, da imagem de comédia. Por isso, esta viabiliza a identificação de um nexos com um texto cómico, em virtude da dependência de um referente, que, por definição, denuncia sempre a fonte que parodia⁴². Por este motivo, as objecções colocadas aos preceitos descritos por Taplin na obra *Pots & Plays*, não se apresentam relativamente à obra em que o autor estuda vasos que evocam a comédia⁴³.

Os argumentos mencionados por Bordignon, no prefácio daquela publicação apontam condições que dificultam muito a identificação de uma pintura vascular com uma tragédia, em concreto. A tratadística, os escólios, as didascálias são algumas fontes⁴⁴ que informam sobre o teatro no sul de Itália e Apúlia no século IV a.C., mas o seu número pouco expressivo, a sua dimensão fragmentária e a débil autoridade – algumas tragédias são unicamente conhecidas pela notícia do título-, a que se alia o facto de as imagens relacionáveis com o teatro serem originárias das regiões coloniais da Magna Grécia, quase cem anos após a tragédia ática. No que diz respeito a parte das pinturas vasculares, estas são uma potencial fonte de reconstrução de elementos materiais da produção cénica- traje, máscara, elementos arquitectónicos, em particular o palco ou o mobiliário e dramática, movimentos, gestos⁴⁵- todavia, unicamente as pinturas vasculares cómicas atestam estes elementos, dificilmente identificáveis como tal nas cenas relacionáveis com a tragédia⁴⁶, porque, relativamente à tragédia, as pinturas vasculares circunscrevem-se a uma área geográfica, em particular a Sicília, e apresentam uma leitura duvidosa⁴⁷. Trata de uma matéria lacunar e de transmissão não linear, que compromete um estudo com enfoque histórico e artístico, na medida em que este assenta, por definição, no inquérito diacrónico da díade pintura-poesia, o único adequado, de acordo com Bordignon. Neste sentido, a proposta do referido grupo de

⁴² Ibid.

⁴³ Taplin 1993.

⁴⁴ Cerri 2015.

⁴⁵ O gesto indica o *ethos* da imagem (Denoyelle 2013). A sua relevância para a determinação de paradigmas narrativos, como a repetição, é estudado por Steiner, 2007, passim. O estatuto narrativo da imagem é explicado, entre outros em Junker (2005) 2012, 35, 38-50. Giuliani (2003) 2013, xvi, 15-18.

⁴⁶ Trendall 1989, 13 menciona a estilização destes elementos, o que apoia aquela argumentação. Os vasos mostrados pelo autor indicam a preferência por elementos naturais, como rochas, como mostram, por exemplo, as figuras 21 e 22 apresentadas pelo autor.

⁴⁷ Bordignon 2015, 53.

trabalho inclui por um lado a investigação de locais de produção concretos⁴⁸ e o mapeamento tipológico e formal dos artefactos, exemplificado pelo estudo do Pintor de Konnakis⁴⁹. Por outro lado, de um ponto de vista metodológico, o grupo propõe a análise de variantes da tradição mitográfica e da temática representada, apontando a iconografia de Medeia, como exemplo de uma via menos imprecisa para traçar a interdependência entre variantes, de maneira a poder-se formar uma noção mais exacta da “iconologia do drama ático”⁵⁰ nas colónias gregas, no século IV a.C.

Sem um conhecimento mais definido daqueles aspectos, a articulação entre a tragédia e as imagens de teatro para os aqueles investigadores italianos, entre os quais se encontram arqueólogos, iconólogos, filólogos e historiadores de arte, permanece um território de *estranhamento*, *adivinhação*, *metamorfose* e *migração*, continuando uma área válida para a investigação do imaginário colectivo, onde se podem traçar repertórios dramáticos e repertório iconográfico, em articulação com aspectos históricos (oficinas, escolas⁵¹, rotas de comércio⁵²) e arqueológicos (o vaso e a forma, contextos de achamento, por exemplo)⁵³. Entre outros que poderíamos citar, o estudo editado por Avramidou e Demetriou⁵⁴ estuda a dinâmica entre narrativa, representação e função na imagem vascular, incluindo a recepção romana, mostrando que a imagem vascular não pode ser reduzida a umnexo com texto concreto, como confirmam as diversas abordagens que contribuem para esta publicação.

Outro contributo relevante é editado por Todisco (2003), compondo-se por artigos assinados por M. Catucci, M.A. Sisto, G. Gadaleta e C. Rosino, que estudam a tragédia grega enquanto espectáculo no sul de Itália e na Sicília, entre o século V e o século IV a.C. “Uma noção a reter desta obra é o apontamento de que quer o espectáculo, quer o texto não podem ser considerados pré-requisitos fundamentais à fruição do vaso, porque se pensa que os critérios de composição e de organização da

⁴⁸ Iozzo 1994; Mannack 2001; Carpenter et Langridge-Noti et O'Donnell 2016; Padgett 2017. Johnston 2006, por exemplo, estuda marcas indicadoras de oficinas.

⁴⁹ Denoyelle et Iozzo, 2009.

⁵⁰ Bordignon 2015, 7.

⁵¹ Rocha Pereira 2016, 165-198, 199-227, para o século VI-V e IV a.C., respectivamente.

⁵² Relativamente a Portugal, Arruda 1997, 2007, 135-140.

⁵³ Rocha Pereira 2016, 95-126. A página 97 mostra formas identificadas com nome e função.

⁵⁴ Avramidou et Demetriou 2014.

imagem se ligam a códigos iconográficos e práticas artísticas, que não pretendem reproduzir directamente aquelas realidades”⁵⁵.

Daquela obra, em virtude do seu foco literário, salienta-se o artigo de Carmela Roscino⁵⁶, que examina vasos do sul de Itália e da Sicília, por temas (as Erínias, o pedagogo, a máscara). Uma das questões estudadas pela autora é a terminologia do traje preservada nos textos dos tragediógrafos. Trata-se de um contributo determinante para a definição da construção identitária das personagens, viabilizando a comparação entre o texto e aquelas imagens, de maneira a determinar o modo como aquelas regiões compreenderam as personagens e como esta compreensão pode complementar o conhecimento do papel da tragédia na imagem vascular italiota, com o qual colabora o estudo da máscara, que a autora também considera.

Outro estudo incluído naquela publicação⁵⁷ faz observações pertinentes para a determinação do modo como imagens que evocam a tragédia foram utilizadas com uma mensagem fúnebre, mesmo quando se duvida do conhecimento que os familiares do defunto teriam do teatro. São informações particularmente relevantes para uma visão histórica do problema, porque a autora indica datas e lugares de achamento, por exemplo, em túmulos. A forma do objecto é também analisada em articulação com o tema trágico mostrado na imagem, aproximando a expressão literária e a sociedade num corpus constituído por quatrocentos vasos⁵⁸.

Algumas afirmações fundamentais são mencionadas por John Boardman, arqueólogo e historiador de arte, cuja vasta e multifacetada obra se torna muito relevante para qualquer perspectiva. Por isso opta-se por se lembrar algumas das observações incluídas na obra intitulada *History of Greek Vases*, onde o reputado académico comenta as mais diversas dimensões da imagem vascular, desde o período geométrico. Privilegia-se, no entanto, alguns comentários de carácter geral, que podem servir de princípios orientadores às abordagens referidas. O estudioso reafirma o papel preponderante do teatro na vida grega, notando, por exemplo que a raridade dos espectáculos, acontecidos fundamentalmente em festivais religiosos, torna inviável a fixação de narrativas, mas age com imediatez na resposta emocional da audiência,

⁵⁵ Grilli 2014 (tradução livre).

⁵⁶ Todisco, 2003, 223-357.

⁵⁷ Todisco, 2015, 133-221.

⁵⁸ Todisco, 2015, 99-132

popularizando temas⁵⁹. A indefinição das consequências artísticas daquela resposta sugere que a imagem⁶⁰ no vaso reflecte o teatro, mas não pode ser considerada uma cristalização ('stills') de um texto e menos ainda de um espectáculo, porque a diferença de expressão inviabiliza esta possibilidade⁶¹.

Aquelas observações são válidas quer para os séculos VI e V a.C. como para o nicho italiota do século IV, pois aquilo que as palavras de Boardman parecem pressupor é o facto de que as práticas discursivas exigem escavação de múltiplas fontes, sendo que a expressão teatral é um elemento, no tecido social de uma determinada época, que se pode expressar iconograficamente, de uma maneira independente. Assim sendo, sobressai a relevância do estudo da semântica da imagem, integrada no contexto que a produziu e que a consumiu, apesar do trilha incerto que tal representa. O ponto de vista iconocêntrico, por oposição à abordagem filodramática, encontra apoio naquelas afirmações, que se harmonizam com a metodologia do historiador de arte, uma vez que sugerem recolha do maior número possível de fontes, preferentemente datáveis. Por isso, estudos como o de Gadaleta, que já foi referido, são de extrema utilidade.

Não quer isto significar que a literatura, como expressão artística e como aporte teórico não seja relevante para o estudo da imagem vascular. Pelo contrário, como já foi referido, é uma dimensão central para a história do imaginário, em particular a complexa noção de 'narrativa', que inclui aspectos pertinentes para a determinação, pelo menos, em parte, da 'resposta emocional', para utilizar a expressão de Boardman, do espectador de teatro e da imagem vascular. Efectivamente, o estudo exaustivo de Grilli⁶² informa que a narrativa contempla uma variante estrutural que pressupõe a participação do leitor/espectador, justamente o ponto de observação de Taplin. Interessa, assim, ao autor descortinar processos de transformação de um enredo numa

⁵⁹ Boardman 2001, 210.

⁶⁰ *Eidolon* e *eikon* são as duas palavras gregas que designam a imagem. A primeira refere a realidade imaterial, visível, com forma e contornos definidos, mas com uma dimensão enganadora. São exemplo as imagens formadas pela *psyche*, *eidolon*, como a imagem de Pátroclo que aparece a Aquiles (*Il.*, XXIII, 65-102), que a edição portuguesa traduz por fantasma, aludindo àquela realidade, também apontada em Bailly, 2000 e Lidell-Scott, como primeira acepção do vocábulo. Outras palavras utilizadas são *eikon*, *minema* e *agalma*, que designam a imagem das coisas sensíveis (*O Sofista*, 240b, *A República*, 7), com suporte material e ontológico, sem pretender substituir os objectos que referencia. Por isso, tem uma presença dupla: (1) como signo, (2) como indicador objectivo da referência. Mostra e significa uma coisa que não é, todavia não é falácia, pois a sua presença designa exactamente que é enunciadora e anunciadora da diferença entre o objecto e a sua reapresentação, sendo também objecto apontador de semelhança. Constitui, por isso, uma poética visual (*poiesis*), tecnicamente inovadora e original (Bothmer 1972, 4.)

⁶¹ Boardman 2001, 211.

⁶² Grilli 2014.

história. No caso do texto dramático, a solução é o desenvolvimento diacrónico da língua, marginalizando-se a acção e privilegiando-se a transformação psicológica. Ao invés, no vaso a solução é a sincronia e a síntese da acção. De maneira a apoiar esta perspectiva, o autor examina diversas tragédias, encontrando em Eurípides ampla matéria, que confronta com pinturas vasculares.

A existência simultânea de contextos diferenciados e de modos de percepção da imagem constitui uma via de análise complementar à imagem relacionável com o teatro. Revermann⁶³ estuda precisamente estratégias de desfamiliarização⁶⁴, ocupando-se do tipo de percepção que os observadores terão desenvolvido, em consequência dos vasos que observam, privilegiando objectos utilizados na esfera privada, nomeadamente no *symposium*, por oposição à preferência por objectos funerários, como já referimos. Eurípides, em particular o vaso que mostra Medeia a evadir-se no carro do Sol⁶⁵, constitui o cerne do seu exame, conduzindo o autor a três conclusões: (1) os pintores escutavam, liam ou viam cuidadosamente, construindo depois a sua versão; (2) a distinção entre performance e texto não é válida, porque não há razão para pressupor que pintores e clientes não contactassem com ambos; (3) é inaceitável que os pintores não tivessem contacto com espectáculos, mesmo que unicamente mediante o relato de terceiros⁶⁶.

Considerações finais

Daquilo que foi referido, salienta-se que os vasos de figuras produzidos em Atenas nos séculos VI e V a.C. representam, portanto, uma realidade muito distinta daquela em que foram produzidos os vasos itálicos no século IV e, por este motivo os primeiros mostram-se mais relevantes para o estudo de processo de formação relacionáveis com o teatro e com construções identitárias com base mitológica, ao passo que no segundo caso os vasos se mostram mais adequados a estudos de recepção circunscrita a uma área geográfica, todavia, apesar de a bibliografia crítica referir outros trágicógrafos, a análise fundamental recai sobre um único trágicógrafo, Eurípides.

Não obstante, o vaso de figuras permanece uma realidade complexa que sobressai como canal portátil de comunicação, testemunhando uma memória colectiva.

⁶³ Revermann 2010, 69-98.

⁶⁴ Revermann 2010, 70.

⁶⁵ Kalyx-krater, ca 400 a. C., Lucânia, LIMC VI, 1992, 391, no 36.

⁶⁶ Revermann 2010, 82.

Formatada: Italiano (Itália)

Formatada: Italiano (Itália)

Formatada: Italiano (Itália)

A teoria literária torna-se pertinente não só para o estudo da autoria, do papel da escrita no vaso, mas sobretudo para uma melhor compreensão da organização da narrativa visual. A tentativa de identificar um texto concreto, em particular, a tragédia continua a ser um trilho firme, porque se a abordagem filodramática concorda que a imagem não é uma mera ilustração, parece legítimo que o historiador de teatro investigue aquilo que os pintores consideraram ser representativo do trágico e, talvez, não propriamente de uma tragédia em particular.

Apesar de nem todas as imagens serem consideradas narrativas⁶⁷, esta noção da teoria literária tem relevo, porque a imagem com figuras mostra-as a fazer algo e, como, Grilli nota, tais imagens apoiam-se na acção, que está no centro da definição do verbo narrar, como ‘processo de dar a conhecer’. Vinculam-se, portanto à História, pois aquilo que se apresenta são coisas que os homens fizeram no passado e que pertencem a um mundo em transformação, em que aparecem e desaparecem coisas⁶⁸. A realidade indica uma *mensagem múltipla*, que se define, antes mais, como representação no tempo e no espaço, onde o vazio, mais presente nos séculos VI e V na pintura ateniense, indica uma função dupla: por um lado direcciona o pensamento do observador, mediante aquilo que mostra por oposição àquilo que não mostra e, por outro lado um sentido para a imagem só é totalmente conseguido pelo aporte do observador.

Assim sendo, o palco de imagens que o vaso mostra é potencialmente narrativo e resolutamente teatral, não no sentido de uma relação com um texto dramático tal como chegou até hoje, mas como recriação artística autónoma. A noção de ‘imagem mitológica’, proposta por Junker em 2005, inclui três grupos: o primeiro inclui representações de experiências e rituais da vida quotidiana, sem contemplar personagens lendárias. O segundo grupo integra personagens lendárias, comuns à épica e à tragédia, mas não as ilustram. O terceiro grupo compõe-se por imagens que pretendem ilustrar os textos. Esta organização triádica do objecto arqueológico complexifica aquilo que se pode considerar imagem de teatro, porque, no limite, todas aquelas imagens transmitem um vector de ‘teatralidade’, que por ser uma noção abrangente, não se circunscreve ao texto dramático, ou ao texto cénico, ou à tradução cénica do texto ou ainda ao espectáculo, onde se inclui

⁶⁷ Junker (2005) 2012, 38-50.

⁶⁸ Rocha Pereira 2012, 284.

a ver que o estimula mediante imagens mentais, legitimando a identificação de uma cultura de literatos verbais e visuais.

Referências Bibliográficas

- Arruda, A.M. 1997. *As Cerâmicas Áticas do Castelo de Castro Marim*. Lisboa: Colibri.
- , 2007. “Cerâmicas Gregas Encontradas em Portugal.” In *Vasos em Portugal: Aquém das Colunas de Hércules*, ed. M.H. da Rocha Pereira, 135-140. Lisboa: IPM-MNA.
- Avramidou, Amalia e Demetriou, Denise. 2014. *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative and Function*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Barringer, Judith e Hurwit, Jeffrey (eds.). 2005. *Periklean Athens and its Legacy: Problems and Perspectives*. Texas: University of Texas Press.
- Barthes, R. 2010 [1957]. *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Beazley, J.D. 1964. *The Development of Attic Black Figure*. California: University of California Press.
- Bérard, C. 1984. “Iconographie-Iconologie-Iconologique.” *Études de Lettres* 4:5-37.
- Boardman, John. 1978. “Exekias.” *AJA* 82 (1):11-25.
- , 2001. *History of the Greek Vases. Potters, Painters and Pictures*. London: Thames & Hudson.
- , 2003. “‘Reading’ Greek Vases.” *OJA* 22(1):109-114. Formatada: Inglês (Reino Unido)
- Bordignon, G. 2015. *Scene dal Mito: Iconologia del Damma Antico*. Rimini: Guaraldi.
- Bothmer, Dietrich von. 1972. “Greek vase Painting. an Introduction.” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n.s., 31(1):3-9.
- Carpenter, Thomas H., et. Elizabeth Langridge-Noti et Mark D. Stansbury-O’Donnell. 2016. *The Consumer’s Choice: Uses of Greek figure-decorated pottery*. Boston, MA: Archeological Institute of America. Formatada: Inglês (Reino Unido) Formatada: Português (Portugal)
- Centeno, R.M.S., et Rui Morais. 2015. *Vasos Gregos da Coleção de D. Manuel de Lencastre*. Coimbra: IUC.
- Cerri, G. 2015. “Il Dialogo Tragico e il Ruolo dela Gestualità.” In *Scene dal Mito. Iconologia del Damma Antico*, ed. Giulia Bordignon, 92-114. Rimini: Guaraldi.
- Cohen, Beth. 1991. “The Literate Potter. a Tradition of Incised Signatures on Attic Vases.” *MMJ* 36:45-95.

- Denoyelle, M., et M.Iozzo. 2009. *La Céramique Grecque dl'Italie Méridionale et de Sicile. Productions Coloniales et Apparentées du VIIe au IIIe siècle av.J-C*. Paris: Picard.
- Denoyelle, M., et F. Silvestrelli. 2013. "From Tarporley to Dolon. the Reattribution of the Early South Italian New York Goose Vase. *Metropolitan Museum Journal*, 48:59-71.
- Donlan, Walter. 1973. "The Origins of *kalos kagathos*." *AJP* 94:363-74.
- Elis, John M. 1974. *The Theory of Literaty Criticism. a Logical Analysis*. Berkerley, Los Angeles, London: University of California.
- Gill, D.W.J. 1991. "Pots and Trade: Spacefillers or Objects d'Art?" *JHS* 111:29-47.
- Guliani Luca. (2003) 2014. *Image and Myth: a History of Pictorial Narration in Greek Art*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Ferreira, Luísa de Nazaré. 2013. *Mobilidade Poética na Grécia Antiga. uma Leitura da Obra de Simónides*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Grilli, A. 2014. "Mito, Tragedia e Racconto per Immagini nella Ceramica Greca a Soggetto Mitologico (V-IV a.C.)." In *Scene dal Mito. Iconologia del Drama Antico*, ed. Giulia Bordignon, 103-143. Rimini: Guaraldi.
- Hawkins, S. "A Linguistic Analysis of the Vase Inscriptions of Sophilos." *Glotta* 88(1-4):122-165.
- Hoffmann, H. 2015. "In the Wake of Beazley. Prolegomena to an Anthropological Study of Greek Vase Painting." <https://www.fbkultur.uni-hamburg.de/ka/pdfetc/hepha1/hephaistos-1979-04-hoffmann-pdf.pdf> [último acesso: 7 de Abril de 2018].
- Hurwit, Jeffrey M. 2015. *Artists and Signatures in Ancient Greece*. Cambridge: University Press.
- Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne et Centre Louis Grenet. 1984. *La Cité des Images: Religion et Société en Grèce Ancienne*. Paris: Fernand Nathan.
- Jabouille, Víctor, trans.1988. Platão. *Íon*. ed. bilingue. Lisboa: Inquérito.
- Jesus, C.A. 2017. *Poesia e Iconografia. Mito, desporto e imagem nos epinícios de Baquilides*. Coimbra: Fundação Eugénio de Almeida.
- Johnston, Alan W. 2006. *Trademarks on Greek Vases. Addenda*. Liverpool: University Press.
- Junker, K. 2012. *Interpreting the Images of Greek Myth: an Introduction*. Cambridge: University Press.

Keuls, E. C. (1978) 1997. "The Happy Ending. Classical Tragedy and Apulian Funerary Art", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 40:83-91. (repr. In *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*. Stuttgart: Teubner, 153-167)

Leão, D. 2007. "Um Deleite para os Olhos. O Espectáculo do Teatro na Cerâmica" In *Vasos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*, ed. M.H. da Rocha Pereira, 21-26.

LIMC. 1981-1997. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich/München: Artemis.

Formatada: Francês (França)

Lissarrague, F. 1985. "Paroles d'Images. Remarques sur le Fonctionnement de l'Écriture dans l'Imagerie Attique." *L'Écriture II*. Paris:71-72.

Lissarrague, F., et M. Schnapp. 1981. "Imagerie des Grecs ou Grèce des Imagiers?" *Le Temps de la Réflexion* 2 .275-297. Paris: Gallimard.

Lourenço, Frederico, trans. 2010. Homero. *Ilíada*. 4ª ed. Lisboa: Livros Cotovia.

Manfrini, I., et N. Strawczynski. 2007. "Une Forge Ambiguë." *Métis* 5:59.

Formatada: Inglês (Reino Unido)

Mannack, Thomas. 2001. *Late Mannerists in Athenian Vase Painting*. Oxford: Oxford University Press.

Mertens, Joan. 2011. *How to Read Greek Vases*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Morais, Rui. 2007. "Evolução Histórica e Estilística dos Vasos Gregos" In *Vasos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*, ed. M.H. da Rocha Pereira, 49-60. Lisboa: MNA.

Moore, Mary. 1980. "Andokides and a Curious Attic Black-Figured Amphora." *Metropolitan Museum Journal* 36:15-41.

Moret, J-M. 1975. *L'Ilioupersis dans la Céramique Italiote. Les Mythes et Leur Expression Figurée au I^{er} siècle*. 2 vols. Genève: Institut Suisse de Rome.

Muller-Dufeu, Marion. 2011. *Créer du Vivant: Sculpteurs et artistes dans l'antiquité grecque*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Formatada: Inglês (Reino Unido)

Nagler, Michael N. 1974. *Spontaneity and Tradition. a Study in the Oral Art of Homer*. California: University of California Press.

Neer, R.T. 2002. *Style and Politics in Athenian Vase-Painting : the craft of democracy, ca 530-460 B.C.* Cambridge: University Press.

Neils, Jenifer. 2007. "Myth and Greek Art. Creating a Visual Language." In *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, ed. R. D. Woodward, 286-304. Cambridge: University Press.

- Oakley, John. 2009. "State of the Discipline. Greek Vase Painting." *AJA* 113:599-627.
- Osborne, Robin. 1987. "The Viewing and Obscuring of the Parthenon Frieze." *SPHS* 107:98-105.
- Padgett, J.M. 2017. *The Berlin Painter and His World. Athenian Vase Painting in the Early Fifth Century B.C.* Princeton: Princeton University Art Museum.
- Panofka, T. 1829. *Recherches sur les Véritables Noms des Vases Grecs et sur leurs Différents Usages, d'après les Auteurs et les Monuments Anciens.* Paris e Leipsick: Debure frères et M. Weigel.
- 1850. *Die Griechischen Eigennamen mit Kalos im Zusammenhang mit dem Bilderschmuck auf Bemalten Gefässen.* Berlin: Gedruckt in der Druckerei der König.
- Panofsky, E. 1967. *Essais d'Iconologie.* Paris: Gallimard.
- 1995. Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento. 2ª ed. Lisboa: Estampa.
- Pipilli, Maria. 2000. "Wearing an Other Hat. Workmen in Town and Country." In *Not the Classical Ideal: Athens and the construction of the other in Greek art*, ed. Beth Cohen. Leiden: Brill's Scholar's List 150-179.
- Pollitt, J.J. 1974. *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology.* London Yale: University Press.
- Pollitt, J.J. (cop.1972) 1975. *Art and Experience in Classical Greece.* Cambridge: University Press.
- Puig, Villanueva M.C. 2007. "Des Signatures de Potiers et de Peintres de Vases à L'Époque Grecque Archaique et de Leurs Interprétations." *Métis* 5:45.
- Revermann, M. 2010. "Situating the Gaze of the Recipient(s). Theatre-Related Vase paintings and their Contexts of Reception." In *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, eds. I. Goldenhard et M. Revermann, 69-98. Berlin: De Gruyter.
- Robert, C. 1881. *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der Griechischen Heldensage.* Berlin.
- Robertson, M. 1981. *A Shorter History of Greek Art.* Cambridge: CUP.
- Rocha Pereira, M. H.. 1967. "Greek Vases in Portugal. a Supplement". *B.A. Besch* 42:78-83.

Formatada: Francês (França)

Formatada: Francês (França)

- , 1990. Pausânias, *Pausaniae Graeciae descriptio*. Ed. crítica, Grego e Latim. Leipzig: Teubner.
- , 2010. *Vasos Gregos em Portugal*. Coimbra: IUC.
- , 2012. *Estudos de História da Cultura Clássica. Vol. I Cultura Grega*. Lisboa: FCG.
- , 2012. *Um Vaso Grego no Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa: FCG.
- , 2016. *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira IV: Arte Antiga*. Coimbra: IUC/FCG.
- Romero Mariscal, L. 2011. "Ajax and Achilles Playing a Board Game. Revisited from the Literary Tradition." *CQ*, n.s. 61(2):394-401.
- Rouet, Philippe. 2001. *Approaches to the Study of Attic Vases: Beazley and Pottier*. Oxford: OUP.
- Schneider, Laurie M. 1968. "Compositional and Psychological use of the Spear in Two Vase Paintings by Exekias. a Note on style." *AJA* 72 (4):385-386.
- Shapiro, H.A. 1994. *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*. London: Routledge.
- Silva, Vítor Manuel Aguiar e. 1991. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Sourvinou-Inwood. 1987. "A Series of Erotic Pursuits." *JHS* 107:131-153.
- Sparkes, Brian A. 1994. *Greek Pottery. an Introduction*. Oxford: Manchester University Press.
- Squire, M. 2009. *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge: CUP.
- Stansbury-O'Donnell, M.D. 2005. *Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens*. Cambridge: CUP.
- Steiner, Anne. 2005. *Reading Greek Vases*. Cambridge: CUP.
- Stieber, M. 1994. "Aeschylus's *Theoroi* and Realism in Greek Art." *TAPA* 124: 85-119.
- Svenbro, J. 1988. *Phrasikleia. Anthropologie de la Lecture en Grèce Ancienne*. Paris: La Découverte.
- Taplin, O. 1993. *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Paintings*. Oxford: Clarendon Press.
- , 2007. *Pots and Plays*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- , 2015. "About *Pots & Plays*" In *Scene dal Mito. Iconologia del Dramma Antico*, ed. Giulia Bordignon, 9-21. Rimini: Guaraldi.
- Todisco, L. 2003. *La Ceramica Figurata a Soggetto Tragico in Magna Grecia e in Sicilia*. Roma: Giorgio Bretschneider.

Todorov, Tzvetan. 1978. *Les Genres du Discours*. Paris: Seuil.

Trendall, A. D. 1989. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. a Handbook*. London: Thames & Hudson.

Formatada: Inglês (Reino Unido)

Valente, Ana Maria, trans. 2011. Aristóteles. *Poética*, 4ª ed. Lisboa: FCG.

Formatada: Francês (França)

Vernant, Jean-Pierre. (1974) 2004. *Mythe et Société en Grèce Ancienne*. Paris: Seuil.

Woodford, Susan. 1992. *The Trojan War in Ancient Art*. London: Duckworth.